

## **VISIONES DE ORIENTE EN EL CINE EUROPEO CONTEMPORÁNEO**

**Raúl Fortes Guerrero**

**Universitat de València**

[raul.fortes@uv.es](mailto:raul.fortes@uv.es)

### **ABSTRACT:**

Como el propio título indica, el tema de la ponencia gira en torno a las diferentes miradas que algunos de los más grandes realizadores del Viejo Continente han efectuado sobre países como China, India o Japón, en unos casos, como vías de escape hacia lugares míticos marcados por el exotismo y la cinefilia; en otros, como aproximaciones etnográficas y antropológicas al fenómeno oriental, desmontando clichés y falsos tópicos; a veces, como viajes iniciáticos en pos de una nueva espiritualidad inexistente en Occidente; o simplemente como una búsqueda desesperada de paraísos vírgenes en los confines de la Tierra, búsqueda que deviene en auténtico revulsivo contra esa mirada euro-centrista de la realidad circundante y su plasmación en la pantalla mediante los modos de representación institucionales del discurso fílmico tradicional.

## **VISIONES DE ORIENTE EN EL CINE EUROPEO CONTEMPORÁNEO**

Oriente ha fascinado desde siempre a pensadores, literatos y artistas occidentales. En los comienzos de la Historia, las grandes civilizaciones del Oeste consideraron los vastos territorios que se extendían más allá de la cuenca del Mediterráneo como un lugar mágico, envuelto en el más absoluto misterio y poblado por los seres fantásticos más inimaginables. El paso del tiempo acabó destruyendo los mitos, pero esa atracción originaria que motivó los primeros contactos entre mundos tan dispares ha pervivido hasta hoy.

Este trabajo se centra precisamente en las distintas visiones de Oriente que el Occidente Europeo ha ido plasmando durante los últimos años en el Séptimo Arte. Las

obras más antiguas citadas aquí datan de la década de los 80, período que he elegido, de manera arbitraria, como el comienzo de la contemporaneidad para elaborar mi ponencia. Asimismo, he escogido un variado grupo de realizadores del Viejo Continente –algunos de los cuales se han erigido en las figuras más representativas de la cinematografía de su país– con el fin de dar una visión lo más amplia posible del tema, dentro, claro está, de las limitaciones espaciales propias de una comunicación de estas características.

¿De qué manera y con qué objetivo ha sido retratado Oriente en las obras de los cineastas europeos?

Sin duda, una de las líneas de representación más extendidas al respecto es la que incide en mostrar ese otro mundo desde el punto de vista del imaginario colectivo occidental, con todos los clichés y estereotipos que ello conlleva. Suele ser ésta una visión exótica y, en consecuencia, bastante superficial de la realidad que, no obstante, es lo que se busca de forma deliberada en historias como la que el director español Fernando Trueba nos narró en 2001 en “El embrujo de Shangai”, film basado en la novela homónima de Juan Marsé. En la película, la imagen que de la ciudad china tienen Daniel y Susana, los jóvenes protagonistas, responde a una visión mítica, soñada, en su sentido más literal. Shangai, un lugar desconocido que, por su lejanía, incentiva aún más la ya de por sí desbordante imaginación de los adolescentes, se nos presenta aquí, no sólo como el lugar donde “el Quim” vive, en aras de una arriesgada misión, un sinfín de aventuras de las que, como héroe que es, sale finalmente victorioso, sino también como un fabuloso lugar al que poder evadirse de la triste realidad de los años de la posguerra. Ese embrujo, que es al que alude el título del film, esconde, como todo lo ilusorio, una verdad mucho más prosaica y dolorosa que, a la postre, acabará revelándose y destrozando las vidas de los personajes. Lo que tenemos hasta entonces es el puro encantamiento. Las tomas de la legendaria ciudad que ilustran la narración de “el Forcat” están deliberadamente filmadas en blanco y negro, acentuando así el sentido onírico de su ensoñación. Shangai no sólo es recreada en la mente de los jóvenes protagonistas, sino también en el plano real de la filmación de la película, rodada íntegramente en España. Las imágenes que muestran los emblemáticos edificios de la ciudad china son, en realidad, transparencias, demostrando una vez más, en un discurso metalingüístico, que el cine no es más que un artificio, un artificio maravilloso.

Esa visión de Oriente como lugar exótico y proclive a crear las condiciones necesarias para las más extraordinarias experiencias es la misma que refleja “La pasión turca”, el film del realizador catalán Vicente Aranda rodado a partir de la novela homónima de Antonio Gala. Realizada en 1994 en Estambul, la película nos introduce, a partir de la mirada occidental de su protagonista, en el sensual ambiente de una ciudad que la Historia ha convertido en crisol de importantes culturas, y que ha constituido, desde su fundación, el nexo de unión entre Asia y el Viejo Mundo. Con sus mezquitas, bazares, basílicas y rincones llenos de encanto, Estambul parece ser el sitio ideal para marcharse de vacaciones, reencontrarse con uno mismo, liberarse de los prejuicios sexuales de la sociedad burguesa europea e iniciar una relación pasional como la que Desideria vive con Yamam, su guía turístico. En la película de Aranda la ciudad está presente con todos sus olores, colores y sonidos, pero, lejos de erigirse en un documento de carácter antropológico, existe en tanto que mero marco físico para la acción de los personajes, ya sea el deambular de Desi por las callejuelas, ya sean las actuaciones criminales de Yamam en los bajos fondos de la ciudad. Estambul se pone así al servicio de la estampa orientalista que deslumbra a Desiré y, a través de ella, al espectador occidental.

Películas como “El último emperador” del director italiano Bernardo Bertolucci o “Indochina” del galo Régis Wargnier, filmadas en 1987 y 1992, respectivamente, explotan también este exotismo oriental, pero, como filmes de época que son, lo hacen desde un punto de vista respetuoso con las coordenadas históricas en que se enmarcan sus historias: El fin del Imperio Chino y la proclamación de la República en el primer caso; la caída del régimen colonial francés en Indochina en el segundo.

Algo similar ocurre con las obras del autor francés Jean-Jacques Annaud “El amante” (1992) y “Siete años en el Tíbet” (1997). La primera está basada en la novela homónima de su compatriota Marguerite Duras, que, a la hora de escribirla, se inspiró en los recuerdos de su infancia y adolescencia en Indochina. La segunda recrea las vivencias de Heinrich Harrer, el montañero austríaco que, durante la II Guerra Mundial, llegó a la sagrada tierra del Tíbet y se convirtió en amigo y confidente del Dalai Lama. Hasta cierto punto, ambas películas pueden considerarse *bio-pics*, por lo que, sin abandonar los elementos exóticos orientales, se ajustan bastante a la realidad que reflejan.

“El pequeño Buda”, rodada por Bertolucci en 1993, mezcla la historia de Siddharta Gautama y del nacimiento del Budismo con la búsqueda que unos bonzos de Bhután llevan a cabo en nuestros días para encontrar al elegido en quien un difunto lama se ha reencarnado. La visión exótica de Oriente –de la India, en este caso- aflora, sobre todo, en las partes que narran la vida de Buda, ya de por sí envuelta en elementos fantásticos que, en la película, se acentúan –en aras de la espectacularidad- todavía más.

Otra tendencia dentro del cine orientalista es la cultivada por autores como el británico Peter Greenaway en sus filmes “The Pillow Book” (1996) y “Ocho mujeres y media” (1999). En el primero, la historia parte de la recreación y reubicación de un elemento nipón: El *Makura no Soshi* (“Libro de Cabecera”) –un clásico de la literatura japonesa escrito en la época Heian por la dama Sei Shonagon- es reinterpretado por Nagiko, una joven japonesa que logra triunfar en Hong-Kong como modelo, y que se dedica a utilizar el cuerpo de sus amantes como páginas de su peculiar diario. En el caso de “Ocho mujeres y media”, el elemento exótico proviene de las mujeres japonesas que han sido llevadas desde Kyôto hasta Génova para formar parte del particular harén de Philip Emmenthal y su hijo Storey. Las escenas donde algunos de los personajes –totalmente descontextualizados- deambulan por la mansión suiza ataviados con kimonos tradicionales rozan el surrealismo, y contribuyen con su colorido a ese esteticismo formal que acusan las películas del cineasta británico.

Los realizadores turcos, a caballo entre Oriente y Occidente, se debaten entre la mostración exótica de su país –que, sin dejar de ser Europa, es también la puerta de Asia y, como tal, está impregnado de elementos orientales- y la plasmación de una visión realista y crítica de su problemática actual. Así, mientras autores como Ferzan Ozpetek representan con una mirada occidental la quintaesencia del orientalismo en películas como “Hamam. El baño turco” (1997) o “El último harén” (1999), Yesim Ustaoglu rueda “Viaje al sol” (1999) –un film que pone sobre la mesa la espinosa cuestión kurda y apunta importantes problemas sobre la identidad sin caer en juicios fáciles-; Hatice Ayten realiza “Gente en la escalera” – una búsqueda de las propias raíces realizada a través de una visión personal y sumamente poética de los escenarios que se han convertido en puntos de migración masiva hacia el Oeste, como las estaciones ferroviarias de Sirkeci y Haydarpasa, situadas cada una a un lado del Mar de Mármara, y convertidas en símbolos de esperanza de una vida mejor y en

lugares de tránsito, en zonas intermedias entre épocas y culturas, entre la tierra y el mar, entre la ciudad y el pueblo, entre el pasado y el presente-; y Erdal Buldun y A. Özdil Savasci filman “Ara Güler: El fotógrafo de Estambul” –un documental centrado en el retrato del famoso artista que, durante cincuenta años de actividad profesional, creó una obra singular que contribuyó a modelar nuestra visión de Oriente, retratando a lo largo del tiempo las distintas caras de la ciudad turca y sus habitantes.

Animada por ese espíritu de documentalista, la cineasta alemana Ulrike Ottinger rueda en el año 2002 “Pasaje Sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa”, un ambicioso film dividido en tres partes, la tercera de las cuales está consagrada precisamente a Estambul.

Oriente ha estado muy presente en el cine de esta autora ya desde sus comienzos, pero si en “Madame X. Soberana absoluta” (1977), por ejemplo, era reflejado únicamente mediante la inclusión de ciertos elementos exóticos descontextualizados de su ámbito cultural original, revisados con una mirada iconoclasta y reubicados en un contexto totalmente nuevo, como hace Greenaway, en sus películas posteriores Ottinger abordará la visión de Oriente con una aproximación antropológica alejada de clichés y estereotipos tradicionales, y reuniendo, al mismo tiempo, cuestiones en torno a la identidad, al viaje en el espacio y el tiempo y a la forma en que culturas radicalmente opuestas migran y se influyen unas a otras. “China. Su arte - Su gente”, un periplo documental rodado en 1985, no sólo nos muestra las más diversas manifestaciones artísticas, sociales o religiosas de las provincias de Beijing, Sichuan y Yunnan, sino que lo hace estableciendo nuevas formas de mirar hacia esa otra cultura totalmente ajena. En palabras de la autora: *“En mis películas anteriores he tratado con los temas del exotismo, las minorías y el papel desempeñado por ellas en el seno de su propia cultura. Ahora estoy interesada en ampliar este tema, en conocer el exotismo real de una tierra extranjera y una cultura diferente. Estoy intentando llevar a cabo un discurso visual con mi cámara sobre el exotismo como cuestión de punto de vista”*.<sup>1</sup> La película de Ottinger subraya nuestra diferencia cultural como observadores, pero nos une a algo que compartimos con las gentes que en el film se nos muestran.<sup>2</sup> En cuanto a los modos de representación empleados, alejados del discurso fílmico tradicional,

---

<sup>1</sup> Véase <<http://www.ulrikeottinger.com/en/fch-d.html#text>>

<sup>2</sup> Para ampliar este aspecto, véase BERGSTROM, J. “The Theater of Everyday Life”. *Camera Obscura*. Vol.18 (1988).

la autora comenta: *“Al realizar la película, fui influida por la pintura china de la naturaleza: por el uso del rollo ilustrado, que no sólo requiere un método diferente de pintura, sino también una mirada distinta –desenrollarlo, centrarse en los detalles, recorrerlo con los ojos de un lado a otro, verlo poco a poco. Así, si estuviera filmando la plaza de un mercado, por ejemplo, haría una panorámica lenta y continua de la plaza antes que intentar captar toda la imagen en el cuadro”*.<sup>3</sup>

En 1988 Ottinger rueda *“Johanna d’Arc of Mongolia”*, una historia multilingüe –rasgo que ya adelanta el propio título- en la que siete mujeres occidentales que viajan en el Transiberiano son raptadas por un grupo de amazonas mongolas y conducidas a su campamento nómada. A medio camino entre la ficción épica y el documental etnográfico, la película trata el tema de la metamorfosis y el problema del contacto con “el otro”, pilares básicos que sustentan la filmografía de Ottinger, y que aquí se mezclan y entrelazan en un brillante tapiz de interrelación cultural. Cuando el ferrocarril y la caravana –metáforas de la transformación- se encuentran, el choque inicial y el miedo a lo desconocido dan paso a la alegre celebración, como resultado de una actitud tolerante y receptiva por parte de todos los personajes. Dejando de lado la visión exótica de Oriente, que establece, en el fondo, una separación entre el “yo” y “el otro”, *“Johanna d’Arc of Mongolia”* aboga por una verdadera unión donde lo propio y lo extraño se fusionan y se convierten en el “nosotros”, reflejándose en el espejo de su oponente. A pesar de estar presente, lo exótico nunca llega a identificarse con “el extranjero”, y la película se centra más bien en el tema del transporte de la cultura y de la transferencia de las ideas. Como ocurría en *“China. Su arte – Su gente”*, los modos de representación empleados en *“Johanna d’Arc of Mongolia”* están en función del contenido de la historia. En la primera parte de la película, que transcurre en el tren, la mostración intencionada y extremadamente artificial del mundo occidental y sus fantasías sobre Oriente va unida al respeto de las unidades clásicas de acción, tiempo y espacio. Una vez las viajeras occidentales han sido conducidas al campamento de la princesa Ulun Iga, todo cambia. Como explica la directora, *“En este paisaje nómada no existe ningún camino lineal que pueda seguirse, lo cual es aplicable también a la narración. El tiempo épico y lento de los mongoles comienza con cuentos de hadas, relatos rapsódicos y maravillosas epopeyas –las antiguas canciones tradicionales en las que*

---

<sup>3</sup> Véase <<http://www.ulrikeottinger.com/en/fch-d.html#text>>

*cuentan toda su historia. Es una antigua forma dramática, como en Shakespeare –muy simple y, a la vez, muy compleja, un esqueleto que puede rellenarse con todo lo que uno desee. Como en la épica, éste es un espacio para las cosas reales, la vida cotidiana y los rituales religiosos”.*<sup>4</sup>

En 1992 Ulrike Ottinger vuelve a Mongolia para rodar “Taiga”, una saga que documenta un viaje por la vida de los pueblos nómadas del norte del país, y que se ha convertido en un referente fundamental del uso cultural de la fantasía, ya que en él la “vida real” queda teñida de ensoñación. A diferencia del punto de vista fijo adoptado en “China. Su arte – Su gente”, en “Taiga” el punto de vista narrativo está en constante flujo, desplazándose de un extenso y desconocido espacio al siguiente, pues aquí la perspectiva está *en route* con los nómadas. La película fluye apaciblemente y la cámara “lee” los diferentes paisajes describiendo una panorámica tras otra.

La siguiente película de Ottinger, la caleidoscópica “Exil Shangai”, rodada en 1997, incide nuevamente en el tema de la identidad y en la cuestión de la existencia nómada y la transferencia cultural, ahora a partir del fenómeno de la Diáspora, del exilio de los judíos que, huyendo de la Europa nazi, hallaron refugio en la ciudad china a que alude el título del film. Imágenes poéticas del Shangai contemporáneo se yuxtaponen a las entrevistas de los judíos allí refugiados durante la II Guerra Mundial y a su recuerdo de la ciudad –un discurso que alude al pasado-, enfatizándose visualmente las interconexiones entre el individuo y la Historia. Mediante un acercamiento experimental que Geoffrey Heller ha comparado con “un poema clásico chino”, Ottinger muestra cómo el tiempo y el espacio relacionan a las personas.

Siguiendo esta línea de aproximación antropológica, pero trascendiendo las convenciones del género documental, el también alemán Werner Herzog filma en 1991 “Jag Mandir: El excéntrico teatro privado del Maharajá de Udaipur”, y en 2003 “La rueda del tiempo”. La visión de Oriente que muestran estas obras va más allá de los límites de un estudio etnológico y, por supuesto, del mero exotismo de postal que pueda desprenderse, en este caso, de los paisajes, rituales religiosos, manifestaciones artísticas y habitantes de la India. En realidad, lo verdaderamente importante para Herzog es la búsqueda de imágenes puras aún no contaminadas por la civilización occidental, y, en este sentido, poco importa si

---

<sup>4</sup> KAPLAN, J.A. “Interview with Ulrike Ottinger”. *Art Journal*. Vol.61 (2002), núm. 3.

éstas se hallan en los confines del Lejano Oriente, en la frondosidad de la selva amazónica, en las cumbres más altas del planeta o en el espacio exterior. Así, la obra del realizador alemán supone un auténtico revulsivo contra la mirada euro-centrista del mundo y contra los tradicionales modos de representación de dicha mirada.<sup>5</sup>

Una visión ideal muy parecida es la que Jean-Jacques Annaud nos presenta en los líricos planos que abren su película “Dos hermanos” –filmada hace tan sólo un año en Camboya y con reminiscencias de “El Oso” (1988)-, en los que, bajo la serena mirada de los Budas de Angkor Vat, en mitad de la selva que crece impenetrable entre las ruinas de los templos olvidados, dos tigres hermanos despiertan a la vida.

Una última mirada sobre Oriente, tan sugestiva como singular, es la que nos ofrecen el alemán Wim Wenders y el francés Chris Marker –el primero en dos de sus diarios filmados (“Tôkyô ga” y “Apuntes acerca de ciudades y vestimentas”); el segundo en uno de sus ensayos fílmicos<sup>6</sup> (“Sin sol”)-, cuya radicalidad en sus propuestas revienta los registros del género documental tal y como se venía entendiendo hasta ahora, y supone un rechazo frontal a los modos de representación institucionales del discurso fílmico convencional.

“Tôkyô ga” (1985) es un homenaje cinematográfico al director japonés Yasujirô Ozu –con entrevistas a Chishu Ryû y a Yûharu Atsuta incluidas- en el que la imagen del Japón tradicional retratado en sus filmes se contrapone a la del Japón actual, lo que da pie a todo un discurso –no exento de crítica- sobre la memoria, el paso del tiempo y la pérdida de identidad, tema éste último que, junto a reflexiones sobre el proceso creativo, sobre lo transitorio y lo eterno o sobre la reproductibilidad de la imagen en la era digital, articula también la obra “Apuntes acerca de ciudades y vestimentas” (1989), centrada en la figura del diseñador de moda japonés Yôji Yamamoto.

“Sin sol” (1983) se estructura en torno a la lectura de una serie de cartas que el reportero Sandor Krasna envía a una amiga suya desde dos lejanos puntos del planeta, dos polos opuestos de la supervivencia como son Japón y Guinea-Bissau. El film deviene una

---

<sup>5</sup> Para ampliar éste y otros aspectos, véase CRONIN, P. (ed.) *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2003.

<sup>6</sup> El “ensayo fílmico” o “ensayo documentado con medios cinematográficos”, por utilizar la expresión empleada por André Bazin –que recurre, a su vez, a la expresión de Jean Vigo para referirse a “À propos de Nice”- para hablar de la película de Chris Marker “Carta de Siberia” (1957), debe entenderse, como dice el crítico francés, en el mismo sentido que el término “ensayo” tiene en la literatura, a saber: “un texto a la vez histórico y político, redactado por alguien que es asimismo poeta” (BAZIN, A. “Letter from Siberia”. *Film Comment*, July-August 2003, p. 44-45).



reflexión sobre la representación del mundo, del que el artista –el reportero- es permanentemente hacedor, y elabora un complejo discurso sobre el papel de la memoria en dicho proceso creativo –el papel de la memoria que reescribe las imágenes registradas en el pasado- y sobre la naturaleza de las imágenes, sus variaciones en los soportes que las acogen, sus relaciones con la realidad y los modos de su percepción.

Como hemos podido comprobar a lo largo de este pequeño inventario de películas europeas, Oriente ha estimulado constantemente –y todo indica que lo seguirá haciendo- la imaginación de un amplio y variado número de realizadores que, en función de sus objetivos artísticos y de acuerdo con los temas rectores de sus respectivas filmografías, lo han plasmado de múltiples maneras en el mundo del Séptimo Arte, produciendo visiones que van, desde el puro escapismo envuelto en los elementos exóticos más estereotipados, hasta el más minucioso estudio etnográfico y antropológico de aquello que etiquetamos como “extranjero”. Cada uno, desde su experiencia personal, sus creencias y su propio carácter, se ha acercado de manera distinta al fenómeno “oriental”. ¿Cuáles son las razones y de dónde proviene esta atracción tan fuerte? ¿Necesidad de nuevas imágenes, aún no descubiertas por la civilización occidental, que sean capaces de seguir alimentando nuestros mitos? ¿Necesidad de un espejo en que poder mirarnos, para así reconocernos en la diferencia de la “otredad” que, al fin y al cabo, no es más que la mitad oculta de nosotros mismos? Quizá. Lo que es innegable es que hoy día, en un mundo donde la cultura tiende a la homogeneización, esclava, sobre todo, de las pautas alienantes que marcan los modelos americanos, los vientos renovadores soplan del Este, que es por donde empiezan las cosas, y las visiones de Oriente se hacen más importantes y urgentes que nunca.

#### **BIBLIOGRAFÍA CITADA:**

BAZIN, A. “Letter from Siberia”. *Film Comment*, July-August 2003

BERGSTROM, J. “The Theater of Everyday Life”. *Camera Obscura*. Vol.18 (1988).

CRONIN, P. (ed.) *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2003.

KAPLAN, J.A. “Interview with Ulrike Ottinger”. *Art Journal*. Vol.61 (2002), núm. 3.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.